



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Glosy do Anda Stanisława Czycza

Author: Tadeusz Kłak

Citation style: Kłak Tadeusz. (2009). Glosy do Anda Stanisława Czycza. W: B. Gontarz, M. Krakowiak (red.), "Opowiedzieć historię : prace dedykowane profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu" (S. 252-265). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tadeusz Kłak

Katowice



Glosy do *Anda* Stanisława Czycz

I

„Dziwne, fascynujące pisanie. Udręczone obsesjami i samo z kolei dręczące niby obsesja jakaś. Od lat ponad trzydziestu nie daje mi spokoju. I spodziewam się, że nie tylko mnie zastanawia i męczy”¹ — napisał w szkicu o Stanisławie Czycz Tomasz Burek.

Podzielam całkowicie tę opinię krytyka, bowiem i ja przyznaję się do tej grupy czytelników, a chociaż nie dałem temu nigdy publicznego wyrazu, to do *Anda* powracałem nieraz, nie tylko — jako czytelnik — wzrokiem, ale i częściej — myślą. Starąłem się wszakże torować drogę do tego znakomitego, a tak wewnętrznie skomplikowanego utworu, do umysłów moich studentów.

Kiedy obecnie powracam do *Anda*, jeszcze wyraźniej dostrzegam całą nowość tego opowiadania? noweli? (taką klasyfikację gatunkową przyznał utworowi Czycz Jarosław Iwaszkiewicz²), czy może tak później upowszechnionej mikropowieści? Kwestia ta nie należy jednak w odniesieniu do tego utworu do zbyt istotnych, ważne bowiem jest to, iż czas potwierdził całą jego rewelacyjność i odkrywczość. Dotyczy to także konstrukcji utworu budowania „charakteru” tytułowej postaci i narratora, jak również techniki narracyjnej oraz kształtu stylistycznego, co zresztą wśród piszących o *Andzie* nie wywołało żywszego zainteresowania. Stanisław Czycz potwierdził swoim utworem słowa Zbigniewa Bieńkowskie-

¹ T. Burek: *Ostatni krzyk tamtej młodości. Stanisław Czycz*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*. Red. A. Brodzka i L. Burska. Warszawa 1995, s. 31.

² J. Iwaszkiewicz: *Gorzki smak brzoźowych listków*. „Twórczość” 1961, nr 3, s. 127.

go, wyrażone w odniesieniu do twórczości poetyckiej, iż zawsze liczy się naprawdę tylko **niepodobieństwo** — niepodobieństwo wobec tego, co pisarz zastał, a co stało się już albo dopiero stawało **tradycją**.

Anda wszakże czytano i nadal można czytać na różne sposoby — jako spowiedź dziecięcia wieku, jako fragment biografii zbiorowej pokolenia, traktat o pokoleniu wstępującym na obszar życia literackiego, czy utwór z kluczem, bądź opowieść o artystach. Z tych punktów widzenia był on już odczytywany, ale każda ze wskazanych możliwości łączyła się jedynie z pewnymi aspektami opowiadania Czycza, nie obejmując jego całości.

Na tym miejscu pragnę zająć się jeszcze innymi kwestiami dotyczącymi *Anda*, chcę mianowicie wskazać na niektóre jego elementy strukturalne oraz na pewne realia, które zostały przez autora osłonięte pseudonimami o różnym brzmieniu, a których rozpoznanie ma pewien wpływ na interpretację tego utworu. Elementy, na których zamierzam skupić swoją uwagę, są różnej rangi — od strukturalnych właśnie, poprzez mniej lub bardziej rozbudowane epizody — do motywów całkiem incydentalnie się pojawiających³. Wszystkie one przynależą nie do fikcji artystycznej, lecz do rzeczywistości — życiowej bądź literackiej.

Zacznijmy obserwację tekstu Czycza od pewnego drobiazgu, znajdującego się na samym początku utworu, ale — wydaje mi się — dosyć znaczącego. Narrator przedstawia się tu jako człowiek pochodzący z „miasteczka na pół wsi” i jako prawie „wiejski parobek”. Nie byłoby potrzeby zwracać na to uwagi, gdyby nie użytek, jaki z tego uczynił autor opowiadania, gdyż wiąże się to z „wejściem” narratora w obręb środowiska literackiego i skandalem, jaki wejściu temu towarzyszył. Ale był to skandal nietypowy i wręcz wyjątkowy, a łączył się on z osobą Czesława Miłosza.

Zajrzyjmy więc najpierw do *Ogrodu nauk* tego poety i eseisty:

Pewien krakowski kolejarz w pociągu opróżnionym przez niemiecką łapankę znalazł walizę już bez właściciela, a w niej strój i kompletne przybory wędrownego magika, tudzież afisze tego magika występującego pod imieniem Kapitan Nemo. Waliza zawierała też rulon wierszy nieznanego autora, *Głosy biednych ludzi*. Kim był Kapitan Nemo i co się z nim stało? Czy zginął w Oświęcimiu? Kolejarz zabrał walizę do domu, do jednego z podkrakowskich miasteczek i umieścił na strychu — gdzie jej zawartość odkrył jego młodociany syn, interesujący się składaniem motocykla na powojnie, nie literaturą. Skrypt wywarł na nim takie wrażenie, że sam zaczął składać wiersze i został poetą — wszystko to opisał wiele lat później w liście do mnie⁴.

³ Można tu od razu powiedzieć, iż określenie „Odrzutowiec” odnosi się do J. Przybosa, potwierdzone przywołaniem jego formuły „najmniej słów” (s. 23), a nazwa „Profesor” (s. 24) dotyczy zapewne K. Wyki.

⁴ C. Miłosz: *Ogród nauk*. Kraków 1998, s. 175—176.

Byłoby rzeczą bardzo interesującą znać list owego pisarza, którego nazwiska Miłosz nie ujawnił, uczynił to natomiast na inny sposób sam autor *Anda* zarówno w tekście swego utworu, jak i długiej, bardzo ważnej interesującej rozmowie, przeprowadzonej przez Jana Marxa⁵. Należy przyjąć, iż w liście do Miłosza przedstawił Czycz najbardziej wiarygodną wersję swojego postępuku, który stał się źródłem całego skandalu oraz że wersja ta pokrywa się z tym, co zawarł on we wspomnianej rozmowie.

Z relacji zawartej w opowiadaniu wynika, iż walizkę tę znalazł ojciec kolegi narratora w „oświęcimskim potransportowym pociągu”, a odkryli ją na strychu jego syn wspólnie z narratorem, który poszukiwał tam pożyczonego koledze rewolweru. Dla człowieka ze społecznych nizin, jakim był wtedy narrator, pistolet mógł otworzyć drogę do wydostania się stamtąd (jest w opowiadaniu wzmianka o projektowanym razem z Andem napadzie w celu wzbogacenia się), natomiast walizka z jej zawartością naprowadziła go na myśl, aby znalezione wiersze, które były pozbawione nazwiska autora, przedstawić jako utwory własne. Narrator zakładał bowiem również, że ich autor mógł zginąć w obozie oświęcimskim, a jeśli żyje, to nie posiada ich kopii. Te utwory przyniósł on do biura związku pisarzy i przedstawił jako swoje, prosząc o ich ocenę.

Jeśli wierzyć wersji przedstawionej w *Andzie*, to narratorowi przyświecały dwa cele, określone w jednym z początkowych fragmentów tekstu:

[...] że ci świetliści [chodzi o pisarzy — T.K.] będą oszukani więc wydrwieni przeze mnie, tego prawie wiejskiego parobka, i że gdy ten numer przejdzie, sprawdzę, jaki ma smak cała ta sława (musiałem ją widzieć z niczym więcej jak wydrukowanie mojego nazwiska i gdziekolwiek i przy czymkolwiek, nie ja jeden) [...]⁶.

Widać więc, iż narrator posiadał dokładnie przemyślaną strategię w iście Gombrowiczowskim stylu. Postanowił uciec się do prowokacji, by — po pierwsze — osiągnąć osobisty sukces w postaci publikacji rzeczy z własnym nazwiskiem i — po drugie — skompromitować „świetlistych”, jeśliby się na jego mistyfikację dali nabrać. Kilka stron tekstu poświę-

⁵ J. Marx, S. Czycz: *Dwugłos o Miłoszu*. „Poezja” 1981, nr 5/6, s. 156—169. Czycz wielokrotnie daje w tej rozmowie wyraz wysokiej ocenie twórczości tego poety. Wskazuje na to również nawiązanie do jego *Krainy poezji* wierszem o takim samym tytule z zacytowaniem trzech wersów w roli motta. Również dla Bursy był zapewne Miłosz poetą ważnym, bowiem sąsiadujące ze sobą w jego *Wierszach* utwory *Wiara*, *Nadzieja* i *Miłość* „po-wtarzają” tytuły tryptyku z *Ocalenia*.

⁶ S. Czycz: *And*. W: Idem: *Ajol*. Kraków 1967, s. 9. Ze względu na mnogość przytoczeń oraz stylistyczną swoistość tekstu opowiadania zrezygnowano z ich dokładnej lokalizacji.

cił Czycz na opis przygotowań narratora do swojego pisarskiego „występu”, które polegały na zabiegach adaptacyjnych — „poprawianiu” wierszy, uzupełnieniu i przekomponowaniu ich tak, by nadać im jakieś osobiste piętno. Wygląda więc na to, iż narrator liczył się jednak z możliwością rozpoznania właściwego autora przedkładanych wierszy, co z kolei kompromitowałoby jego, dlatego też dążył do zatarcia śladów kradzieży literackiej.

Dokonana przez niego mistyfikacja została jednak odkryta, w wyniku czego odbywa się w odniesieniu do narratora coś w rodzaju dochodzenia śledczego i procesu sądowego. Spotyka się ze strony „światlistych” z takimi ocenami i zarzutami jak „cynizm”, „bezcelność” i „oszustwo”, mówiono nawet o poważnym przestępstwie. Narrator próbuje podtrzymać swoją wersję, ale wobec przedstawionych mu dowodów ostatecznie się poddaje. Znalazły się jednak i takie wśród przyniesionych teksty, których oskarżyciele nie mogli „znaleźć w książkach Innych Znanych I Wybitnych”⁷ i to go w jakiś sposób uratowało („po co było to wszystko, i jeszcze ta historia z walizką magika” — usłyszał) oraz otwarło mu drogę do ówczesnego koła młodzieży literackiej.

W rozmowie, przeprowadzonej z nim przez Jana Marxa, Czycz potwierdził, iż jeśli chodzi o stronę rzeczową, to w *Andzie* „wszystko jest [...] tak jak było naprawdę... łącznie z przyrządami do sztuk magicznych i z czym tam jeszcze... wielu uważało, może dalej uważa — że to fikcja literacka”. I dalej: „fakty są tam prawdziwe, lecz naświetlenie wielu z nich jest świadomie szydercze i pogardliwe, łącznie z Miłoszem, nie wymienionym tam wprawdzie z nazwiska, ale tu już to powiedziałem, tam mi było potrzebne takie ujęcie niszczące [...]”⁸. A o takiej intencji świadczy wymownie fakt, iż utwory, które należały do znakomitego cyklu *Głosy biednych ludzi*, narrator określa mianem „wierszyków”.

Zwróćmy teraz uwagę na końcowy fragment tej wypowiedzi, zawiera ona bowiem te elementy strategii narratora *Anda*, które — jak uprzednio powiedziano — miały prowadzić do skompromitowania „światlistych” i podważenia ich kompetencji, a także tworzonych przez nich dzieł. Nawiązując do ich zarzutów pod swoim adresem i dokonywanych przez niego operacjach na znalezionych wierszach, narrator odpowiada, iż „przecież oni nie robią nic innego [...] — nic innego nie robią oni wszyscy — co ich ożywia w tym przedstawianiu przerabianiu tak tysiąckrotnie przerebionego? [...]”, dlatego zarzut cynizmu i oszustwa odwraca i kieruje pod adresem swoich oskarżycieli.

⁷ Czycz bardzo często stosuje w swoim utworze majuskuły, by przez pozorne podkreślenie ważności osób bądź czynności prowadzić do ich degradacji.

⁸ J. Marx, S. Czycz: *Dwugłos o Miłoszu...*, s. 163.

Narrator, człowiek wywodzący się z niskich kręgów społecznych⁹, przyjmuje tu postawę wyższości wobec „światlistych” i stara się podważyć ich uroszczenia. Myślę, że postawa ta była pochodną lekcji wyniesionej z lektury *Ferdydurke*, powieści Gombrowicza wznowionej w 1956 roku. Chodzi zarówno o strategię skandalu i prowokacji, jak i relacji wyższy — niższy, opozycji młodości i dojrzałości¹⁰ oraz zjawisko walki międzypokoleniowej, także w obrębie sfery literackiej.

Postawa zaprezentowana we wstępnej fazie opowiadania Czycza otrzymała rozwinięcie w głównej jego części. Narrator wraz ze swoim przyjacielem, którego pierwowzorem był — jak wiadomo — Andrzej Bursa¹¹, wybierali się na festiwal „Zaczynających Pisać i Zapowiadających Się”¹² i właśnie sprawy związane z tym zdarzeniem oraz udziałem w nich obu bohaterów wypełniają w dużej mierze substancję opowiadania.

Jest to jednak wypełnienie szczególne, bowiem sam festiwal oraz związane z nim sprawy pojawiają się tylko fragmentarycznie, czytelnik niewiele się dowie o jego przebiegu i problemach, które go dotyczą. Najczęściej chodzi o kwestie zewnętrzne, choćby natury organizacyjnej. Narratora i jego towarzysza literackie sprawy zupełnie nie interesują, na jego uczestników spoglądają z góry, także na swoich rówieśników, jednego z nich mianując Szczeniakiem¹³. Większość czasu wypełniają im cał-

⁹ Narrator wspomina o swej fizycznej pracy od dzieciństwa, o „harówie” oraz o trwale oblepiającym go „dziadostwie”.

¹⁰ Zob. A. Sandauer: *Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966, s. 198—203.

¹¹ Jednym z sygnałów, wskazujących bezpośrednio na Bursę, jest fragment *Anda*, odnoszący się do jego wiersza *Dyskurs z poetą*, gdzie w nawiązaniu do pytania, jak wyrazić zapach w poezji, And zwraca się do interlokutora, aby „otworzył okno / czy może wyniósł wiadro stojące przy łóżku / bo bardzo czuć szczyną [...]”.

¹² Był to I poznański Listopad Poetycki, zorganizowany w dniach 12—13 listopada 1957 roku z inicjatywy grupy poetyckiej „Wierzbak”. Nie był to wyłącznie festiwal młodych, gdyż uczestniczyli w nim także poeci starszych pokoleń, m.in. K. Iłakowiczówna, J. Przyboś, M. Jastrun, W. Woroszyński i W. Wirpsza, a referaty wygłosili A. Stern i L. Eustachiewicz. O tej imprezie zob. J. Ratajczak: *Ogólnopolskie Festiwale Młodej Poezji w Poznaniu (1957—1960)*. „Kronika Miasta Poznania” 1961, nr 1. Czyczowi i Bursie towarzyszył także I. Iredeński, który wtedy mieszkał w Krakowie.

¹³ Nie wiadomo, jaki rzeczywisty „model” tej postaci odpowiada. Można natomiast z całą pewnością zidentyfikować innego z „młodych”, odwiedzającego w hotelu obu bohaterów, którego monolog został bardzo wiernie w *Andzie* pokytoczony: „mówił, że on jest przedstawicielem organizującego się miesięcznika czy tygodnika, organu młodych artystów: poetów, malarzy, muzyków, »nasze pismo« — mówił — »będzie wydawane w sześciu językach, przewidujemy olbrzymi nakład, świat zapozna się z naszymi najświetniejszymi talentami«, »kredowy papier, barwne dorównujące najlepszym wzorom zagranicznym reprodukcje«, »pismo będzie wielostronicowe o formacie zbliżonym do książkowego«, »mamy niewyczerpane fundusze«, »przewidujemy szereg stypendiów artystycznych» (wymienił jakieś — dla nas oszałamiające — sumy), »wyjazdy za granicę«, »panowie możecie mi już teraz podać — oczywiście wyjazd może nastąpić dopiero za parę miesięcy,

kiem inne czynności — gra w pokera, w guziki, śpiewanie pieśni *W krzyżu cierpienie*¹⁴, a przede wszystkim rozglądanie się za „dziwami” i picie alkoholu.

Inaczej jednak wyglądały rzeczywiste intencje, jakimi kierowali się obaj młodzi poeci z opowiadania Czyczka. Stanisław Stanuch, który dobrze znał ich życiowe pierwowzory, napisał, iż

Mimo kpinek bohaterów *Anda* festiwal ów wydawał się młodym poetom szansą. Ten nastrój oczekiwania na spełnienie nie wypowiedzianych, ale wiadomych nadziei poświadczają wszyscy, którzy byli wówczas blisko Andrzeja Bursy [...] ¹⁵.

Stanuch na potwierdzenie tego przywoływał wypowiedź Jana Güntnera, pochodzącą z wieczoru wspomnień o autorze *Luizy*:

Wydawało się, że wreszcie pojawią się szanse bezpośrednich porównań, skupienia na sobie uwagi krytyki. Starannie dobierał wiersze do odczytania, dyskutował z Czyczem, ustalał program swojego wystąpienia, to znowu zmieniał [...]. Jechał do Poznania z Czyczem w przeczuciu, że „zakoszą”¹⁶.

gdy nasze pismo już się na dobre rozkręci; tak, w najgorszym nawet wypadku za rok najpóźniej — możecie mi podać kraje, do których chcielibyście wyjechać, oczywiście na szereg miesięcy». Chodzi tu o Jerzego Leszina-Koperskiego, poetę i działacza młodzieżowego, który przez całe dziesięciolecie był niestrudzonym organizatorem ruchu literackiego młodych. Jego dziełem były czasopisma „Orientacja” oraz „Integracje” i szereg publikacji o charakterze almanachowym, takich jak *Post scriptum*, *Wobec własnego czasu* i *Za progiem wyboru*. Pod patronatem ZSP oraz innych instytucji organizował sympozja, konkursy oraz bibliofilskie serie poetyckie. Przytoczona wypowiedź dotyczyła „Kwartalnika Poezji i Malarstwa”, o którym wspominał Koperski w tekście *Wybaczcie mi, co dla Was uczyniłem*, pisząc, iż odbywał „wędrowniki po całej Polsce”, zabiegając o poparcie dla tej inicjatywy w: *Zjawia realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*. Wybór i oprac. J. Koperski. Warszawa 1999, s. 531.

¹⁴ Interesujący komentarz do tego śpiewu bohaterów przynosi list (bez daty) Czyczka do G. Pietruszewskiej: „[...] dlaczego śpiewaliśmy tę pieśń? To pytanie jest ważne, zarówno gdy idzie o *Anda*, jak i o *Bursę* [...]. Krzyż traktowaliśmy w sensie mniej dosłownym, chrystusowym, bardziej w tym, jaki bywa zwykle używany, jako symbol cierpienia, nieszczęścia, choć jednak zaczepiając o te (sfery) religijne. Coś to i jakby z dostojewszczyzny, ale dużo by o tym mówić, bo jeszcze (jest) to i jakby świętokradztwo i ten cynizm posunięty aż tam... Ale wszystko to pomieszanane, powaga i szyderstwo, (wszystko) jakieś takie diabelskie. No właśnie, trudno jest mi to wyrazić. (Daje) to jeszcze jeden rys *Bursy*. Choć to nie jemu, lecz mnie przyszło do głowy sięgnięcie do pieśni religijnej, [...]”. Zob. Eadem: *Andrzej Bursa — życie i legenda*. Cz. 2. W: „Prace Naukowe WSP w Częstochowie”. Seria: Filologia Polska. Historia i teoria literatury. 1990, z. 3, s. 14.

¹⁵ S. Stanuch: *Andrzej Bursa*. Warszawa 1984, s. 123.

¹⁶ Ibidem, s. 123. Na festiwalowym konkursie z młodych pisarzy II nagrodę otrzymał T. Nowak, a wyróżnienie M. Hillar.

Autor wspomnienia twierdził, że choć Bursa wywarł na audytorium wrażenie i spotkał się z życzliwym komentarzem w sprawozdaniu radiowym, to jednak żadnej nagrody nie otrzymał. „Niewątpliwie odczuł — a był ambitny — gorycz niezasłużonej porażki, w poczuciu której umarł”¹⁷.

Czy ambicje i nadzieje obu pisarzy miały podstawy w postaci ich ówczesnych osiągnięć? Na pewno tak. Czyż zdążył już zadebiutować zbiorem wierszy *Tła* (1957), który jako ważne zjawisko powitał „sam” Kazimierz Wyka szkicem zamieszczonym na pierwszej stronie „Życia Literackiego”¹⁸, również Bursa miał gotowy tom pt. *Kat bez maski*, który odrzuciło jednak Wydawnictwo Literackie, a stało się to na krótko przed wyjazdem na poznański festiwal. Tytuł zbioru nie pozostawiał wątpliwości co do tonacji zawartych w nim wierszy, a znalazły się tam niewątpliwie utwory, które weszły do tomu *Wiersze*, wydanego w 1958 roku, takie jak *Ze sposobów znęcania się nad gośćmi niskiego wzrostu*, *Katownie*, *Kat*, *Zażalenie* i *Sylogizm prostacki*. Były tam zapewne również i te, które recytował Bursa na uroczystym zbiorowym wieczorze autorskim w Teatrze Polskim, zamykającym poznański festiwal — *Z zabaw i gier dziecięcych* oraz *Pantofelek*¹⁹. Przypomnijmy drugi z nich, zawierający duży ładunek estetycznej i moralnej prowokacji:

Dzieci są miłsze od dorosłych
zwierzęta są miłsze od dzieci
mówisz że rozumując w ten sposób
muszę dojść do twierdzenia
że najmiłszy jest pierwotniak pantofelek

no to co

miłszy mi jest pantofelek
od ciebie ty skurwysynie

Przedstawione powyżej okoliczności pozwalają mniemać, iż *And* stanowić mógł formę odwetu również na organizatorach festiwalu za doznaną tam przez bohaterów dotkliwą porażkę, jak też na jego uczestnikach²⁰.

¹⁷ Ibidem, s. 123—124.

¹⁸ K. Wyka: *Echo katastroficzne*. „Życie Literackie” 1957, nr 39. Zbiór Czyżca, nawiasem mówiąc, krajana Wyki..., był omówiony łącznie z tomem L. Elektorowicza *Świat niestworzony*. Warto również zaznaczyć, iż wiersze Czyżca znalazły się w głównej kolumnie *Prapremiera pięciu poetów* („Życie Literackie”, 18.12.1955) obok utworów M. Białoszewskiego, B. Drozdowskiego, J. Harasymowicza i Z. Herberta. O każdym z poetów pisał inny krytyk, o S. Czyżu — L. Flaszen.

¹⁹ A. Bursa: *Wiersze*. Kraków 1958, s. 93.

²⁰ Ale to nie odbiera bohaterom świadomości, że sami są jednymi z nich: „jesteśmy członkami tej cyrkowej trupy, a zresztą może i to może nawet właśnie to bawiło nas najbardziej”.

II

Jedną z najbardziej interesujących rzeczy w tym utworze jest sposób ujęcia dwóch głównych postaci opowiadania — narratora i *Anda*. Realizuje się tu układ nierozłącznej pary bohaterów, spotykany już w dawnych mitach (np. Kastor i Polideukes), a powtarzany później po wielokroć w literaturze i sztuce. Szczególnie godne uwagi i podkreślenia jest to, iż narrator, niedawno jeszcze prawie „wiejski parobek”, w ukształtowaniu swojej relacji prezentuje się niemal jak *auctor doctus*. Oczywiście — to pamiętamy — w całym tekście dominuje imitacja żywej, naturalnej mowy z jej spontanicznością, dygresyjnością, zawilóścią myślową oraz tak częstymi niedomówieniami i zawieszaniem głosu, a brak rygorów myślowych znajduje odpowiednik w rozluźnieniu składni i stałym zakłócaniu logicznej segmentacji tekstu²¹.

Dominacja żywej, potocznej niemal mowy przesłania do pewnego stopnia zjawisko całkowicie przeciwne. Uważna lektura *Anda* prowadzi bowiem do stwierdzenia, iż jego fragmenty, mówiące o relacjach między narratorem a *Andem*, oparte zostały na różnych wzorcach **literackich**, przede wszystkim na jednym z nich, jaki stanowił utwór Bolesława Leśmiana *Świdryga i Midryga*²².

Wolno wysunąć domysł, iż wybór tego utworu łączył się z więziami środowiskowymi Czycza, wyrosłego niewątpliwie w kręgu bezpośredniego oddziaływania kultury i tradycji ludowej. Świadczy o tym zresztą ten fragment jego opowiadania, w którym narrator wspomina opowieści swej matki o zatopionych dzwonach i zatopionym klasztorze, a także pamiętane z dzieciństwa baśnie o rusalkach i jeziorach. Utwór Leśmiana wyrasta wszak z tego samego pokładu kulturowego²³, dlatego staje się on wzorcem zachowań bohaterów *Anda*, prozatorska narracja imituje, czy może lepiej powiedzieć — parafrazuje sytuacje brane z pierwowzoru, a obaj przyjmują nazwiska tytułowych postaci wiersza autora *Dziejby leśnej*.

Po raz pierwszy odniesienie do jego wiersza pojawia się we fragmencie monologu, pozbawionym — co jest niemal w *Andzie* zasadą obowiązującą — całkowicie składniowej segmentacji, interpunkcji i dużych liter, gdzie kondensuje się cały szereg wspomnień, faktów i zdarzeń, a jed-

²¹ Zob. w tej sprawie: H. Bereza: *Taki układ*. Warszawa 1981, s. 268—270 oraz L. Bugajski: *W gąszczu znaczeń*. Kraków 1988, s. 86—87.

²² Warto przypomnieć, iż Czycz uważał Leśmiana za największego polskiego poetę od czasów Norwida. Zob. *Dwugłos o Miłoszu...*, s. 157.

²³ O folklorystycznych kontekstach *Świdrygi i Midrygi* pisał J. Trznadel w książce *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 161—164.

no z nich powtarza niejako walkę dwóch rywali o kobietę, jaką toczą oni w wierszu Leśmiana:

[...] jakaś ręka na plecach kobiety jakaś obejmująca przesuwająca się po szyi czy piersi czy brzuchu jakiś urwany śmiech zaraz wyjedziemy i mam ci coś powiedzieć i odpowiem jeszcze na wiele a czy będzie jakaś dla nas tak późno moja będzie rzekł Świdryga ta pierś i ta szyja czy będzie dla nas [...].

Utwór ten został przez narratora wybrany „ze względu na zróżnicowane, a w dodatku bardzo piękne imiona”. Bohaterowie recytują m.in. fragment wiersza Leśmiana z frazą o tańczących dwóch **opojach**, co zapewne nie było przypadkowe, gdyż czytelnik *Anda* pamięta doskonale, ile strug alkoholu popłynęło w tym utworze. Drugim powodem, dla którego wybór padł na *Świdrygę i Midrygę*²⁴, był motyw tańca. Tańce — zauważa jeden z bohaterów — mają coś z karnawalu, ale — pamiętając o całości utworu Leśmiana — chodzi o taniec ze śmiercią, a więc **taniec śmierci**. W wierzeniach ludowych Południca właśnie tańcem doprowadza swych partnerów do śmierci, u Leśmiana natomiast to Południca ginie wcześniej, ale jej śmierć uruchamia niejako cały cykl umierania, który obejmuje także i tytułowe postacie. Zastanawiają się nad tym również obaj bohaterowie opowiadania *Czycza*:

„— Zaskoczyła ich na słońcu Południca blada”; jak myślisz, co by to mogło być u nas ta Południca? bo „poklekali wzajem” to się nawet zgadza — że my też, tak już, razem;

Nad obu bohaterami *Anda* unosi się stale — jak w poezji Leśmiana — cień śmierci, ale obaj starają się ją neutralizować, a może nawet unicestwić śmiechem. Śmiech stanowi bowiem jeden z ich głównych sposobów reakcji i zachowań. Wystarczy przywołać kilka wypowiedzi z jednego tylko fragmentu opowiadania:

ta cała opowieść to przecież niezupełnie humoreska, nawet chciałem aby pewne tu miejsca brzmiały tragicznie, zawsze tak pragnąłem tragiczności; a wprawiono we mnie śmiech,

²⁴ Godna uwagi jest informacja A. Brücknera (*Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1970, s. 535), wskazująca na źródło tego miana: „**Świdrygał**, »figlarz, trzpiot«, ludowe, z nazwy Świdrygała, brata Jagiełłowego, o którym dziwne opowiadano (o żarłocztwie, o śmierci, w broszurach z 17 wieku, wedle kronik)”. Jest więc rzeczą zrozumiałą, iż nazwa „Świdryga” zachowała się w tekście ludowym z Lubelskiego, zanotowana przez O. Kolberga, a więc bliżej ówczesnej Litwy.

dlatego cały jestem już tylko chichotem, nic we mnie nie zostało na tragedię tu pewne miejsca miały brzmieć tragicznie, a nagle słyszę to nieomal jak dowcipy, jak kawały, boki zrywać, śmieszne [...].

[...] skończę z sobą — pomyślałem kiedyś, postanowiłem — skończę, ja przecież nie chcę żyć bez tragedii, nawet nie mogę („tak, ja już właściwie nie żyję, chichotu nie można nazwać życiem, więc ja przerwę tylko ten chichot” rozumowałem [...] nasuwające się makabryczne i coraz bardziej makabryczne wizje śmierci [...] wzbudzały we mnie ataki wesołości, coraz gwałtowniejszej wesołości, [...] „więc skończę z sobą”; he he, im bardziej makabryczne wizje śmierci, tym gwałtowniejsze ataki śmiechu [...].

Śmiech nie daje bohaterom poczucia ulgi, nie odpręża i nie przynosi uspokojenia, kończy się raczej zmęczeniem. Śmiech stanowi jednak podstawowy wyraz ich stosunku do ludzi i świata, czynią oni wszystko, by w każdej sytuacji efekt śmiechu osiągnąć.

Literackich źródeł takiego sposobu reakcji i zachowań znajdziemy w opowiadaniu Czycza więcej. Słyszymy tam bardzo często owe „he, he” wywodzące się zapewne od Przybyszewskiego, a także — może w sposób bardziej bezpośredni — od Gombrowicza, z *Ferdydurke*. Również tak często używane przez bohaterów opowiadania słowo „wciurnaści” ma podwójny rodowód — i Leśmianowski, i Gombrowiczowski²⁵.

Analizując te aspekty problematyki *Anda*, pragnę wskazać na jeszcze jedno, bardzo zresztą niespodziewane, źródło literackie tego utworu. Mam na myśli *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej, utwór dramatyczny, który — trochę jakby w stylu utworów Jeana Giraudoux — podejmował tematy i wątki z mitologii greckiej, poddając je ostentacyjnemu uwspółcześnianiu. Sztuka Świrszczyńskiej, wydana po raz pierwszy w 1947 roku, została wznowiona w roku 1956 przez krakowskie Wydawnictwo Literackie. Już zdania, stanowiące obramowanie *Prologu*, w widoczny sposób korespondują ze sposobem ujmowania problematyki przez Stanisława Czycza:

„Przebywa we mnie nieprzeparta chęć mówienia żartem”.

„Szczęśliwi, którym dano tworzyć sztukę ciężką jak życie i jednoznaczna jak śmierć”.

Głównym bohaterem sztuki jest oczywiście tytułowa postać; różne osoby dramatu mówią, iż chce on „[...] strach wypędzić. Z przeznaczeniem walczy”, wspomina się jego pieśń o „śmiechu wyzwajającym”. Sam Orfeusz śmiechem ujarzmił centaury i menady, bowiem — to jego słowa — „gdy się człowiek śmieje [...] nie można się już bać”, a zwyciężając lęk, „zwycięża się śmierć jako proces psychiczny w człowieku”. Czytamy

²⁵ Zob. interesujące uwagi zawarte we fragmencie książki P. Coatesa *Identyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze* (Warszawa 1986), zatytułowanym *Leśmian i Gombrowicz* (s. 134—139).

również wypowiedź tytułowego bohatera, iż „śmiejch zorganizował chaos, obłaskawił grozę”. Dodatkowym potwierdzeniem zainteresowania Czytacza postacią mitycznego bohatera może być też jego wiersz ze zbioru *Tła* o tytule *Orfeusz*, a także fragment *Anda*, zawierający wspomnienie narratora, dotyczące czasu wojny:

[...] słyszałem o bombowcach wyposażonych [...] w rzeczy wyłącznie śpiewne takie komory otwierane w chwili nurkowania rozdzierane w nich powietrze wydaje ten dodatkowy dźwięk, zupełnie orfeuszowy, poruszający nawet najtępszego, Orfeusz poruszał zwierzęta nawet i drzewa i zdaje się też skały [...].

Ustanowione przez narratora relacje między biegunem śmierci i biegunem śmiechu mają niewątpliwie charakter perwersyjny, perwersja stanowi zresztą główną zasadę postępowania obu bohaterów. Robią oni wyłącznie to, na co nie mają ochoty, a co prowadzi do nieustannej świadomej, wzajemnej udręki. Sam narrator określa się jako „Mistrz Cierpienia”, a zarówno do niego, jak i do *Anda* dałoby się odnieść miano Torturmistrzyni, jednej z bohaterek *Szewców* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Są oni rzeczywiście wprawnymi i doświadczonymi torturmistrzami i tak jak bohaterowie *Ferdydurke* prowadzą walkę na miny, tak bohaterowie *Czytacza* zadają sobie coraz to wymyślniejsze męki. Dlatego właśnie w ich repertuarze znalazła się pieśń religijna *W krzyżu cierpienie*, stanowiąca jakby akompaniament do tego, co oni czynią i przeżywają.

Anda bowiem można czytać także jako traktat o cierpieniu, gdyż każda sytuacja może stanowić dla jego bohaterów dobrą po temu okazję. Ale żeby cierpienie uzyskało pełny sens, musi właśnie mieć świadka, który staje się jednocześnie jego współuczestnikiem — współcierpiącym. Cierpienie nadaje sens wszystkiemu, staje się głównym aspektem życia *Anda* i jego przyjaciela, wokół niego skupiają się ich myśli. Darujmy sobie pełną dokumentację ich przeżyć z tego zakresu, niech zamiast niej wystarczy jeden, ale bardzo wymowny cytat, wskazujący także — jak wiele innych wypowiedzi — na sadomasochistyczne cechy psychiki obu bohaterów:

[...] And mówił, że właściwie ten wyjazd miał sens, a jeżeli nie to i ten fakt ma znaczenie może nawet większe niż gdyby to miało sens, i że powinniśmy już zawsze tak jeździć razem, tym bardziej że jemu się z nikim tak dobrze tak zupełnie nie cierpi jak ze mną i że przecież Midryga musi być stale już do końca ze Świdrygą.

Bohaterowie *Anda*, prowadząc ze sobą — o czym już wspomniano — nieustannie różnego rodzaju gry, prowadzą równocześnie grę ze śmier-

cią. Narrator już na samym początku swej opowieści sugeruje, jaki będzie jej ostateczny wynik, a uczynił to tylko, dając wzmiankę o pomyśleniu piętra w drodze do mieszkania Anda, ale dopiero ostatnie strony tekstu wyjaśniają, jaka była tego przyczyna. Również powtarzające się w narracyjnym toku pytanie „czy wierzysz” otrzymało swój pełny sens dopiero w końcowej rozmowie z żoną tytułowego bohatera. Na jej pytanie: „— Czy wierzysz, że on nie żyje, powiedz, czy wierzysz?” narrator odpowiada, dławiąc śmiech: „Nie, [...] nie wierzę”.

Ale przecież nim do tej nieoczekiwanej, a przecież i pragnionej, i nawet prowokowanej śmierci doszło, pojawiały się różne sygnały, które z tą postacią się łączyły. Myśli o niej sugerowały rozmowy obu bohaterów o samobójstwie²⁶, motywy pistoletu i bomby, nazwanej tu imieniem mitycznej władczyni królestwa śmierci Persefony, postać tajemniczego człowieka, dwukrotnie spotkanego w deszczu nocą w tym samym miejscu miasta i wskazującego im bez słowa drogę do ich hotelu. Postać ta wywołała paniczny lęk Anda, który później pytał swojego przyjaciela: „Czy ty myślisz, że to był **człowiek** [podkr. — T.K.]?”

Również w twarzy tytułowego bohatera narrator dopatruje się rysów diabolicznych, a skojarzenie to powraca z całą wyrazistością w ostatnim fragmencie utworu, gdy przychodząc do przyjaciela, by podjąć umówioną grę w guziki, zastaje go już umarłego:

²⁶ Warto zauważyć, iż niektórzy z piszących o Bursie jego śmierć przypisywali samobójstwu, co prostowały żona i siostra poety. Zob. *Wstęp* S. Stanucha do edycji: A. Bursa: *Utwory wierszem i prozą*. Wybrał, oprac. i wstępem poprzedził S. Stanuch. Kraków 1982, s. 7—8. Z tezą o samobójstwie polemizował też jego przyjaciel, Janusz Roszko, pisząc: „Skarżył się na serce, chodząc, wielkimi krokami po mieszkaniu [...]. Wracam myślą do tego mieszkania, aby rozwiać bzdurowe plotki. Bo to już dziesięć lat minęło, gdy po poznańskim zjeździe młodych poetów upadł nagle w mieszkaniu, podczas zabawy z synem. Zapaść. Lekarz z pobliskiej kliniki onkologicznej odmówił przyjęcia, siostra Andrzeja pobięła więc dzwonić po Pogotowie. [...] Ale zanim przyjechało Pogotowie, — Andrzej już nie żył”. J. Roszko — wypowiedź zawarta w publikacji: *O Andrzeju Bursie. W dziesiątą rocznicę śmierci*. „Współczesność” 1967, nr 25, obok wspomnień J. Güntnera, R. Husarskiego i T. Śliwiaka. Por. też w tej sprawie informację J.B. Ożoga, zawartą w szkicu *Jak to było z Bursą*. W: Idem: *Jak świętych obcowanie. Wspomnienia literackie*. Warszawa 1978, s. 97: „Upitego do absolutnej nieprzytomności poetę przywieźli koledzy z Poznania i zaprowadzili do domu przy Placu Sikorskiego, gdzie mieszkał od lat [...]. Tu rzucili go na tapczan. Na drugi dzień już nie żył. Wszystko wskazuje na to, że śmierć nastąpiła na skutek zawału serca lub pęknięcia aorty”. Na dodatkowe okoliczności śmierci Bursy wskazują informacje podane przez G. Pietruszewską: „Zgodnie z datami znajdującymi się na służbowej delegacji miał tam [Bursa — T.K.] przebywać od 7 do 10 listopada. Jednakże powrócił do Krakowa parę dni później — w nocy z 14 na 15 listopada. Zmarł nagle 15 listopada około godziny 14 podczas zabawy z synem w mieszkaniu przy ulicy Garncarskiej. Kilkakrotnie przywoływany do umierającego lekarz dyżurny ze znajdującego się w sąsiedztwie szpitala onkologicznego nie przyszedł”. Eadem: *Andrzej Bursa — życie i legenda*. Cz. 1. W: „Prace Naukowe WSP w Częstochowie”. Seria: Filologia Polska. Historia i teoria literatury. 1985, z. 1, s. 105.

— nie, (myślałem) to jest zupełnie... on, ten... ten diabeł, ten przecież nieczłowiek... (i równocześnie:) — ten... Midryga... a ja tu nad nim... wciornaści... nie, to zupełnie... ależ tak, he, he... — nie, przestań, myśl o minie;

Wypowiedź tę poprzedza sekwencja mająca charakter trenu czy lamentu, ukazująca w dobitny sposób erotyczny niemal wymiar związku obu bohaterów, zakończonego zdradą Anda, o czym świadczą pojawiające się w tym kontekście obrazy: „idąc razem ale jak dwoje kochanków [...] doszliśmy, te guziki to było miejsce wreszcie zetknięcia się, dwojga serc jak kochanków, i zwał mi —”.

Od tego momentu atmosfera opowiadania zaczyna się zagęszczać i zaciemniać, pojawiają się takie wyrażania jak „to lato uściski wśród”, „nagle od drzwi czy okna przeszedł mnie dreszcz”, powraca także znana nam już scena, po raz trzeci nawiązująca do wiersza Leśmiana, przedstawiająca walkę o kobietę: „moja będzie rzekł Świdryga ta pierś i ta szyja [...] a Midryga pięścią przeczy Moja lub niczyja”.

Ukazując się postać Południcy zmienia charakter tego sporu, jej bladeść wskazuje, iż stanowi ona personifikację śmierci, a jej uściski — w przeciwieństwie do uścisków kochanków — „będą mocniejsze od wszystkiego co mogło być mocne”; narrator odwołuje się tu — być może — do potocznego powiedzenia o „objęciach” czy „uścisku” śmierci. Wołanie Midrygi do Świdrygi o ratunek jest daremne, tańczą więc obaj (przed Południcą?) na kolanach i zaczyna się „karnawał tak do umierania podobny”.

W tym potoku myśli, skojarzeń i odczuć Świdryga formułuje pod adresem przyjaciela oskarżenie, że ubiegł go i wygrał toczoną z nim walkę: „sprzątnął mi”, „zwał mi”, „udało mu się” i w tym kontekście narrator parafrazuje Leśmianowską frazę z wiersza *Dziewczyna*: „a ty się czemu śmiesz z niej, gdy ona z ciebie się nie śmieje”. Ale ona będzie się śmiała na ostatku.

And, umierając, zdradził swojego przyjaciela, to jest pewne, nie wiadomo tylko, czy wzmianka o śmiechu z ostatniego cytatu wyraża stanowisko Świdrygi czy Midrygi, a może — ich obu równocześnie? Na każde z postawionych tu pytań można dać w oparciu o tekst opowiadania Czytca odpowiedź twierdzącą, obaj bowiem prowadzili wspólną grę ze śmiercią, ale ta nie dała się śmiechem zaczarować. Historia narratora i Anda, Świdrygi i Midrygi kończy się ostatecznie — jak w poezji Leśmiana — jej tryumfem.

Tadeusz Klak

Voices to *And* by Stanisław Czysty

Summary

The author of the article makes an analysis of *And*, a work by Stanisław Czysty innovative in terms of formality, considering its selected structural features: motives and episodes to which he finds references in life and literature reality. Thus, he points to writer's provocations made in the work: the first one revealing an alleged plagiarist of first poems and the second consisting in self-ridicule connected with the participation of the characters (clear signals make it possible to identify them with the author and his friend Andrzej Bursa) in a poetic festival (it was a real event which Czysty hoped for being successful for him). The next issue being dealt with is the way the two main characters, a narrator and *And*, are presented, i.e. on the basis of various literary patterns, including *Świdryga and Midryga* by Bolesław Leśmian and *Orpheus* by Anna Świrszczyńska, though there are also influences of a grotesque writing by Gombrowicz and Witkacy.

Tadeusz Klak

Die Glossen zu *And* von Stanisław Czysty

Zusammenfassung

Der Verfasser analysiert ein formalgesehen bahnbrechendes Werk *And* von Stanisław Czysty, indem er dessen ausgewählte strukturelle Merkmale: Motive und Episoden, die in der Wirklichkeit oder in der Literatur ihre Widerspiegelung finden, untersucht. Er unterscheidet die von dem Autor angewandten Provokationen: die erste von ihnen ist eine Veröffentlichung des scheinbaren Plagiats von Debütgedichten, die zweite dagegen beruht auf der mit dem Anteil der Helden (die mit dem Autor und dessen Freund Andrzej Bursa gleichgesetzt waren) an einem Dichtkunstfestival verbundenen (Selbst)blamage (es war eine wirkliche Tatsache, die Czysty zu Hoffnungen auf Erfolg berechtigten). In seinem Artikel untersucht der Verfasser auch auf welche Weise die in der oben genannten Erzählung auftretenden Helden: der Erzähler und *And* dargestellt wurden. Seiner Meinung nach nahm sich Czysty andere literarische Werke, wie z. B. Bolesław Leśmians *Świdryga und Midryga* und das Drama von Anna Świrszczyńska *Orpheus* zum Vorbild und berücksichtigte dabei auch groteske Werke von Gombrowicz und Witkacy.